

Mercoledì 4 febbraio 2026
Teatro Sannazaro - ore 20.30

ROBERTA INVERNIZZI, soprano
ENSEMBLE BAROCCO DI NAPOLI

L'Arcadia sul palcoscenico

La cantata da camera al tempo di
Alessandro Scarlatti

STAGIONE
CONCERTISTICA
2025 - 2026

A Seolt Ami



Note di Sala*

di Maria Rossetti

A pochi mesi dal trecentesimo anniversario della morte di Alessandro Scarlatti (24 ottobre 1725), la sua figura continua a occupare un luogo centrale nel panorama culturale europeo, con un rilievo del tutto particolare nella storia di Napoli. Le celebrazioni che hanno accompagnato questa ricorrenza hanno restituito l'immagine di un autore tutt'altro che consegnato alla memoria: una presenza ancora operante, capace di generare riflessione critica, sollecitare pratiche esecutive e interrogare il presente. Il lascito di Scarlatti, assunto come fondativo di un patrimonio musicale trasmesso e rielaborato nel tempo, ha costituito un fondamento sonoro attorno al quale si è progressivamente definita l'identità musicale della città, entro quell'ideale di misura e grazia coltivata che nel primo Settecento trova espressione compiuta nell'Arcadia. A Napoli questo ideale si traduce in musica come intonazione del sentimento all'interno di una cultura profondamente radicata nel canto. Qui la cantata da camera, destinata a una fruizione privata e colta, diventa lo spazio in cui la parola poetica viene scolpita nel suono e l'affetto organizzato secondo un controllo rigoroso. Attorno alla voce si dispongono strumenti scelti per qualità timbrica e valore simbolico, chiamati a prolungare e rifrangere il gesto espressivo. Tra questi il flauto, strumento arcadico per eccellenza, e il violoncello, che nella Napoli del primo Settecento si afferma come strumento di alto profilo, adatto alla rappresentazione di un *ethos* aristocratico insieme grave e sensibile. Nel dialogo tra canto e strumenti l'affetto si addensa nel tempo, fino a farsi spazio teatrale dell'interiorità. Il programma di questo concerto ricomponе l'assetto della musica colta tra Sei e Settecento, restituendo le pratiche d'ascolto e di produzione privata in cui cantata e musica strumentale convivono entro uno stesso orizzonte formale.

Tra le cantate scarlattiane con strumento obbligato, *Clori mia, Clori bella* occupa un posto di rilievo: datata 1699, essa si configura come un teatro in miniatura in cui la vicenda interiore si sviluppa entro un arco formale unitario. Il testo si iscrive pienamente nell'immaginario arcadico: Clori incarna l'oggetto di un amore idealizzato, inizialmente proiettato nella natura, chiamata a farsi mediatrice del sentimento. Nell'*Affettuoso* in sol minore della prima aria, *Onde chiare che spargete*, l'io lirico affida alle acque del Tebro il proprio pianto; la scrittura musicale traduce questo gesto in un moto ondoso, nel quale il flauto si fa voce naturale del paesaggio evocato, prolunga e riflette il canto. La seconda aria, *Parla il cor*, sposta il fuoco all'interiorità e conduce il percorso al suo esito: il sentimento, ormai raccolto, assume la forma di una dichiarazione diretta. Il passaggio alla tonalità maggiore accompagna una nuova chiarezza espressiva, orientata verso la pacificazione finale.

La *Sinfonia in fa maggiore* per violoncello e basso continuo offre una delle testimonianze più significative della nuova autonomia lirica affidata allo strumento. Pur nella brevità della sua vicenda artistica, Giovanni Battista Pergolesi, rivela nella sua scrittura strumentale una maturità sorprendente. Al di là di una datazione puntuale, la *Sinfonia* si inserisce nel contesto di una committenza aristocratica colta e presuppone un esecutore di altissimo livello, capace di padroneggiare uno strumento ormai emancipato dal solo ruolo di fondamento armonico: è la Napoli di Francesco Paolo Supriani, che nel 1725 pubblica i *Principij da imparare a suonare il violoncello*, primo metodo italiano. Nei quattro movimenti della *Sinfonia*, al violoncello è affidata una scrittura

che privilegia l'eloquenza del fraseggio e il respiro melodico. Dal *Comodo* iniziale, disteso e cantabile, attraverso la mobilità ritmica dell'*Allegro* e l'intensità concentrata dell'*Adagio*, fino allo slancio controllato del *Presto* conclusivo, il discorso strumentale si sviluppa in un dialogo paritetico con il basso continuo.

Con Johann Adolf Hasse si entra in una fase nuova della storia musicale napoletana, segnata da un mutamento sensibile del gusto. Giunto a Napoli nei primi anni Venti del Settecento, il compositore sassone entra in contatto diretto con il sistema formativo ed estetico locale, assimilando un linguaggio che di lì a poco avrebbe contribuito a diffondere. Databile al 1729 circa, *Quel vago seno, o Fille* si muove entro il lessico della persuasione amorosa e del *carpe diem*, in cui la natura diventa misura del tempo che scorre. Nel primo recitativo la bellezza di Fille è evocata come fragile e destinata a consumarsi; la prima aria, *Nel verde e dolce Aprile*, sviluppa l'allegoria stagionale della caducità con una scrittura vocale distesa e regolare, mentre l'aria conclusiva, *Hor che gradita*, traduce questa consapevolezza in urgenza d'azione attraverso un virtuosismo più brillante. Determinante è la presenza del flauto traversiere, che proprio in questi anni si afferma a Napoli come segno di aggiornamento europeo. Il suo impiego si inserisce nel processo di internazionalizzazione di cui Hasse è protagonista, come testimoniano i rapporti con il flautista tedesco Johann Joachim Quantz.

Dall'orizzonte internazionale di Hasse, la cantata di Domenico Sarro riporta l'ascolto entro una dimensione radicata nel tessuto napoletano. Attivo stabilmente in città tra il dominio asburgico e quello borbonico, il compositore tranese rappresenta una figura di continuità interna. *Se pur fosse il cor capace* mette alla prova la possibilità stessa di dare voce alla grandezza del sentimento: l'amore, riconosciuto, resta trattenuto. Da qui una costruzione formale concentrata, articolata in arioso, recitativo e aria: il brano iniziale affida a frasi brevi l'affiorare di un affetto sommerso, estraneo a ogni espansione virtuosistica. Il recitativo registra questo limite espressivo e orienta l'aria conclusiva, in tempo ternario, che trasforma la sospensione in un fluire più continuo e misurato. All'interno di questa scansione il flauto dolce assume funzione strutturale: entra nei momenti cantabili come controvoce timbrica che accompagna e rifrange il canto.

Se nella cantata l'*Arcadia* prende forma attraverso la parola, nella sonata per flauto dolce essa si esprime come un'eloquenza di timbri. Le sonate per flauto e basso continuo di Leonardo Leo nascono all'interno del circuito privato legato alla presenza a Napoli del viceré Aloys Thomas Raimund von Harrach. In un contesto ancora fluido nelle definizioni di sonata, concerto e sinfonia, la *Sonata in re minore* si presenta come un ritratto di stile tra continuità e aggiornamento. L'impianto regolare in quattro movimenti riflette una ricerca di equilibrio tipica della scrittura di Leo, in cui il contrappunto è temperato da soluzioni armoniche inclini al gusto galante: al tempo iniziale, raccolto e grave, seguono un movimento più mobile, un tempo lento di cantabilità distesa e un finale brillante e controllato. È in questo quadro che il flauto articola abbellimenti e passaggi di agilità come parte integrante del discorso musicale, sostenuto da un basso continuo attivamente partecipe. La scelta del re minore, tonalità della gravità e della tensione contenuta, si accorda con un'*Arcadia* di alto profilo.

A chiusura del percorso, per coerenza estetica più che per simmetria formale, Alessandro Scarlatti torna con *Ardo per te d'amore*, cantata che mette in scena un affetto inquieto, sospeso tra desiderio, gelosia e timore dello sguardo altrui, nel lessico arcadico del fuoco e della pena. Siamo di fronte ad

una forma ormai pienamente stabilizzata, in cui la linea vocale aderisce con continuità alla prosodia del testo e il flauto dolce interviene come voce concertante, chiamata a dialogare con il canto e a dilatarne le tensioni interiori. Ne risulta una pagina esemplare della cantata scarlattiana, in cui l'Arcadia si configura come spazio mentale, luogo dell'affetto trattenuto e ordinato attraverso la forma.

***Questo testo non può essere riprodotto, con qualsiasi mezzo analogico o digitale, in modo diretto o indiretto, temporaneamente o permanentemente, in tutto o in parte, senza l'autorizzazione scritta da parte dell'autore o della Associazione Alessandro Scarlatti.**